Rok IV. Warszawa, 1 Stycznia 1911 r. № 1.

Przegląd Muzyczny



DWUTYGODNIK

POŚWIĘCONY MUZYCE

WYCHODZI

1-go i 15-go każdego miesiąca.



WARUNKI PRENUMERATY:

W Warszawie, kraju, cesarstwie i zagranicą: rocznie: *3* rb. *60* kop.; półrocznie *2* rb. kwartalnie *1* rb. (W Galicji: rocz. kor. 9, półrocz. kor. 5, kwar. kor. 2.50. W Ks. Poznańskiem: rocz. Mk. 9 półrocz. Mk. 5, kwar. Mk. 2.50. Numer pojedyńczy 15 kop.

Cena ogłoszeń: 20 kop. za wiersz petitowy.

Prenumeratę przyjmują: w Warszawie i na prowincji — wszystkie księgarnie; w Krakowie: księgarnia Piwarskiego i Sp., i biuro dzienników Salomonowej; we Lwowie: księgarnie Altenberga i Połonieckiego; w Poznaniu księgarnia Niemierkiewicza.

W Warszawie oddzielne numery nabywac można w kjoskach i księgarniach.

Redakcja otwarta jest codziennie od 12—1 i od 4—6 pp., w niedziele i święta od 12—1

Redaktor przyjmuje codziennie z wyjątkiem świąt od 4 — 5 pp.

Adres Redakcji: **Warszawa, Krucza Nr. 7.**

Telefon Redakcji № 188-75.

TREŚĆ NUMERU 1.

Czas odnowić prenumeratę na rok 1911.

Wspomnienia historyczne.

(Od 1 — 15 Stycznia).

1	stycznia	1710	ur.	Pergolesi.
„	„	1782	um.	J. Ch. Bach.
2	„	1837	ur.	Bałakirew.
3	„	1890	um.	Förster.
4	„	1874	ur.	Suk.
„	„	1905	um.	Thomas
5	„	1888	„	H. Herz.
6	„	1803	ur.	H Herz
„	„	1831	um.	Kreutzer.
„	„	1838	ur.	Bruch
„	„	1850	„	K. Scharwenka.
„	„	1812	„	Thalberg.
8	stycznia	1830	ur.	Hans v. Bülow.
10	„	1713	um.	Corelli
„	„	1895	um.	Godard.
11	„	1837	„	Field
„	„	1856	ur.	Sinding.
„	„	1902	um.	Kalinnikow.
12	„	1674	ur.	Carissimi.
„	„	1837	„	Jensen.
„	„	1876	„	Wolf Ferrari.
13	„	1838	um.	Ries.
14	„	1851	„	Spontini
„	„	1888	„	Heller

WYDAWNICTWA ROK IV.

„Przegląd Muzyczny"

Czasopismo poświęcone wyłącznie muzyce, wychodzić będzie w roku 1911 na dotychczasowych warunkach i przy współudziale najwybitniejszych sił ze świata muzycznego.

„Przegląd Muzyczny" zamieszcza artykuły ze wszystkich gałęzi muzyki ze szczególnem uwzględnieniem sztuki rodzimej.

„Przegląd Muzyczny" dokładnie informuje o ruchu muzycznym wszechświatowym i w tym celu we wszystkich ogniskach życia muzycznego ma stałych korespondentów.

„Przegląd Muzyczny" cieszy się wielką poczytnością, a opinja prasy świadczy najpochlebniej o jego kierunku i wartości wewnętrznej.

„Przegląd Muzyczny" w roku 1911 przeznacza dla **całorocznych** prenumeratorów premjum: **zbiór ballad Chopina** w opracowaniu Mikulego. Na przesyłkę pocztową premjum należy dołączyć 30 kop.

„Przegląd Muzyczny" zamieszcza gratis w „Przewodniku adresowym" adresy całorocznych prenumeratorów.

WARUNKI PRENUMERATY: W Warszawie, kraju, cesarstwie i za granicą: rocznie **3** rb. **60** k półrocz. **2** rb.; kwart. **1** rb. (W Galicji: rocznie kor. 9, półrocz. kor. 5, kwart.: kor. 2.50. W Ks. Poznańskiem rocznie Mk. 9, półrocznie Mk 5, kwartalnie Mk. 250).

Numer pojedyńczy **15** kop.

Prenumeratę przyjmują: w Warszawie i na prowincji — wszystkie księgarnie; w Krakowie księgarnia Piwarskiego i Sp. i biuro dzienników Salomonowej; we Lwowie: księgarnie Altenberga i Połonieckiego; w Poznaniu Księgarnia Niemierkiewicza.

W Warszawie oddzielne numery nabywać można w kijoskach i księgarniach.

Adres Redakcji i Administracji: **Warszawa. Krucza 7. Tel. 188-75.**

Rok IV. Warszawa, 1 stycznia 1911 r. № 1.

Przegląd Muzyczny



DWUTYGODNIK

POŚWIĘCONY MUZYCE

WYCHODZI

1-go i 15-go każdego miesiąca.



Dr. ADOLF CHYBIŃSKI.

Kilka zabytków polskiej wielogłosowej muzyki świeckiej z XVI i XVII stulecia.

Pani Wandzie Landowskiej, znakomitej znawczyni i wykonawczyni dawnej muzyki, poświęca autor.

Wiek XVI w muzyce polskiej jest przedewszystkiem tylko epoką kościelnej muzyki. Najwybitniejsi kompozytorowie polscy ówcześni byli wyłącznie kompozytorami religijnymi. Do niedawna znano przeważnie tylko z tytułu kilka zabytków świeckiej muzyki polskiej tylko z drugiej połowy XVI wieku Tymczasem tabulatura Jana z Lublina (1540) wykazała, że i w pierwszej połowie tegoż stulecia muzyka polska obfitowała w świeckie wielogłosowe pieśni, z pomiędzy których sporą zapewne liczbę napisał monogramista N. C. Pieśniami temi zajmiemy się w innej pracy. Tu weźmiemy pod uwagę tylko te, które pojawiły się w druku po r. 1550 oraz „hymn" rokoszan Zebrzydowskiego z r. 1607.

Z druków uwzględnimy: 1) „Pieśń o weselu najjaśniejszego króla Zygmunta wtórego, Augusta pirwego" (Kraków, 1553, Łazarz Andrysowic), 2) „Napis nad grobem zacnej królowej Barbary Radziwiłownej niegdy będącej królowej Polskiej" (Kraków 1558). 3) „Pieśń nowo uczyniona na wesele wielmożnego pana a pana Jana Kostki z Szymbarku... M. H. W Krakowie, Łazarz Andrysowic, 1556 *), 4) „Pieśń nowa o szczęśliwej potrzebie pod Byczyną z arcyksiążęciem Maksymiljanem. Napisana przez Joachima Bielskiego. W Krakowie, w drukarni Jakóba Siebeneychera, 1588" **) (Prócz tych pieśni ukazały się jeszcze w drugiej połowie XVI wieku: Pieśń czasów moru (po r. 1550), Pieśń nowa o Gdańsku znowu uczyniona (1577), Pieśń o posiedzeniu i o zniewoleniu żałosnym ziemie węgierskiej (po r. 1550), Pieśń o łotrowskim stanie obłudnych mnichów (1560) przez Chełmskiego. Niektóre z nich znane są tylko z tytułu, inne nie były mi dostępne).

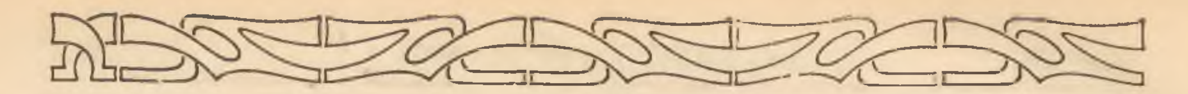
I.

1. *„Pieśń weselna" dla Zygmunta Augusta* jest jednym z licznych epithalamiów, jakie napisano dla króla. Zapewne była obliczona na wykonanie podczas uczty weselnej i na przypodobanie się królowi i królowej, jak tego domyślić się można z treści pierwszej zwrotki:

Chwała Bogu z wysoka
Z takich gości najwdzięczniejszych.
Bądźmy wdzięczni tej nowinie
Jednać taka w Polsce słynie".

*) W „Dziejach muzyki polskiej" p. A. Polińskiego jest podana data 1558, co jest mylnem, jak przekonać się można z egzemplarza tej pieśni w bibljotece muzeum XX. Czartoryskich w Krakowie.

**) Jedyny egzemplarz w bibljotece biskupiej w Strengnäss (Szwecja).



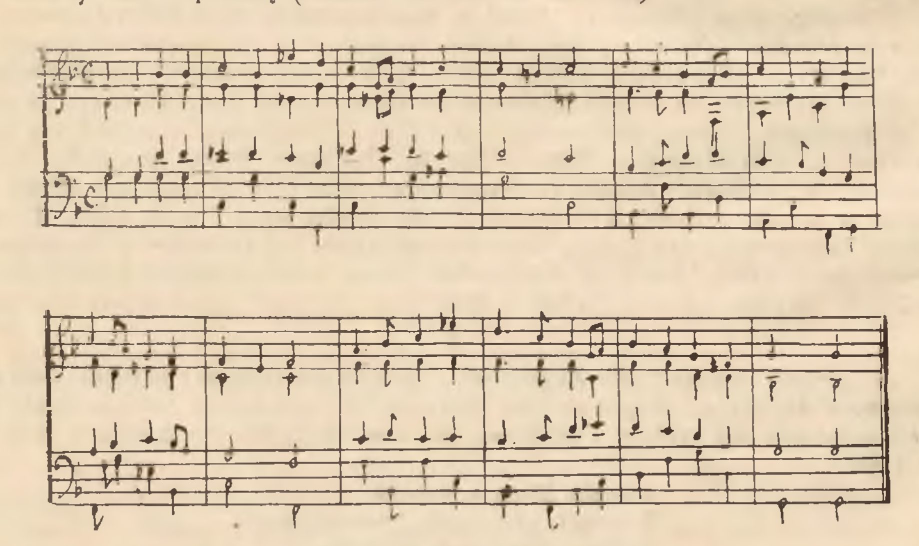
Kto był autorem muzyki do tego tekstu, nie wiadomo. Jeśli porównamy ją z pieśniami Wacława z Szamotuł, tworzącego i przebywającego równocześnie w Krakowie oraz z pieśniami monogramistów C. S., C. G. i I. S., dojdziemy do rezultatu względnego, mianowicie że „Pieśń weselna" i pieśni tychże są jako typy bliźniaczo do siebie podobne. Niektórzy pisarze przypisują ją ks. Janowi Wierzbkowskiemu, śpiewakowi Zygmunta Starego, inni Szamotulskiemu; nie brak autorów przypisujących ją w jednej i tej samej pracy... obydwu wspomnianym muzykom (por. p. A. Polińskiego „Dzieje muzyki polskiej", str. 52 i 70). Skłaniam się ku zdaniom tych, którzy na podstawie pewnych tradycji wskazują na ks. Wierzbkowskiego jako kompozytora. Epithalamium ma charakter pieśni nabożnej i jest typowym dokumentem zwyczajów polskich, które z pewnością nie wprowadziłyby jako pieśni weselnych madrygałów, jak to bywało na dworach obcych, zwłaszcza włoskich. Zamiast śpiewać świecki tekst, w którym słowo „Amore" pieściłoby uszy słuchaczów, zwracano się ku „Bogu z wysoka". Pieśń ta nie jest jedynym dowodem tego, co Górnicki pisze w przedmowie do tłumaczenia „Corteggiana" Baltazara Castiglione. Melodja „Pieśni weselnej" umieszczona w sopranie nie ma świeckiego charakteru, lecz jest płynna i potrącająca o ludowy ton, jakim odznaczają się ludowe pieśni religijne. Składa się z czterech 3-taktowych motywów, z których drugi i czwarty są identyczne, forma jej da się zatem określić formułą: a, b, c, b.

Powtórzenie tematu b jest w harmonizacji nieco odmienne. W przeciwieństwie do wielu ówczesnych pieśni religijnych jest to epithalamium harmonizowane bez błędu i nie bez pewnego archaicznego wdzięku (np. pierwszy takt). Jest to wogóle jedna z najpiękniejszych pieśni wielogłosowych polskich z tej epoki, jakie dotychczas znamy.

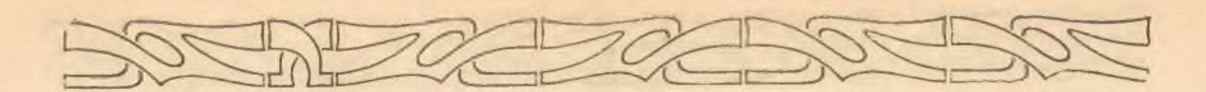
2. *„Pieśń weselna" dla Jana Kostki* (1556) jest podobnym dokumentem pojmowania epithalamjonu u nas. Pierwsza jej zwrotka brzmi:

„Bóg wieczny a wszechmocny Pan narodu ludzkiego
Raczył przejrzeć mocą bóstwa Swego najświętszego
Stan człowieczy jako miał żyć ku wiecznej czci Jego".

Monogram M. H. umieszczony na karcie tytułowej oznacza zdaniem mojem nie poetę lecz kompozytora. I zdaje mi się, że nie pomylę się jeśli przyznam pieśń tą, poświęconą przyjacielowi dyssydentów, Kostce, *Michałowi Hey*'owi, który, jak wiadomo, wydał w r. 1554 w Królewcu „Pieśni duchowne nowo utzinione na nuty". — W „Riemann-festschrift" (Lipsk 1909, str. 346) podałem tę pieśń, lecz z powodu opuszczenia w druku „8-bassa" przy alcie nastąpiła oczywiście myłka w przekładzie, który powtarzam tu bez błędu i w większem uproszczeniu, gdyż jest to niezmiernie interesujący zabytek, w którym ludowy pierwiastek najbardziej jest może widoczny z pieśni XVI wieku. Wartości nut są zmniejszone o połowę (zamiast semibrevis—minima):



„Cantus firmus" tego utworu znajduje się w tenorze, co można uważać za pewien archaiczny kierunek, który nie był obcym także Wacławowi z Szamotuł. Jakkolwiek ta pieśń nie odznacza się tak dobrem brzmieniem jak poprzednia — ma bowiem pewne puste dźwięki w kadencjach, to jednak nie brak w niej bardzo interesujących szczegółów.



Naprzód sama główna melodja zaciekawia nas swoim *nawskroś ludowym polskim charakterem.* Nie był więc Gomółka pierwszym naszym kompozytorem, który ten pierwiastek wprowadził do naszej muzyki, co więcej—w żadnym jego psalmie nie znajdziemy tak silnie zaznaczonego polskiego charakteru w temacie, jak go widzimy właśnie w pieśni weselnej dla Jana Kostki. Także w dyskancie znajdziemy (zwłaszcza w trzecim motywie) śpiewne prowadzenie głosu o ludowym charakterze. Stosownie do budowy zwrotki, będącej trójwierszem o identycznych rymach, kompozytor użył trzech motywów. Jednym z bardziej interesujących szczegółów jest użycie tonu „as", należące wówczas do wielkich rzadkości w naszej muzyce. Dopiero w kilkanaście lat później zaczęto go śmielej używać, prawdopodobnie pod wpływem włoskich chromatyków.

Ten obcy wpływ zaczął w Polsce nabierać przewagi do tego stopnia, że nawet tak okolicznościowe utwory jak epithalamia zamawiano u obcych, pomimo że ówcześni polscy kompozytorowie zadowolniliby byli najwyższe żądania. Przedtem król zadowalniał się produktem swojskiej muzy; później szlachta nie wahała się pomijać polskich muzyków. Dowodem tego jest bardzo ciekawy, a nieznany dotychczasowym historykom muzyki polskiej zabytek, znajdujący się w jedynym egzemplarzu w bibljotece nadwornej i państwowej w Monachjum (mns. pr. 4⁰, 165): „Epithamia duo in nuptijs doctissimi iuvenis Ioannis Cropacii, et pudicissimae virginis Annae Raysskij à Dubnice Pelsnensium ad modulos Musicos redacta: Authoribus Michaele Bissouns alias Charle; Musica Caesareo, et Stanislao Borek Polono. Noribergae, Apud Ioannem Montanum et Vlricum Neuberum, Anno MDLXI". Zapewne ze względu na Bissouns'a lub też „najuczeńszego młodzieńca" Kropacza-Krepackiego użył ks. Stanisław Borek łacińskiego tekstu; przeważna bowiem część epithalamiów XVI wieku posiada teksty nie łacińskie. We Włoszech było to regułą. Wydane np. w r. 1539 „Musiche fatte nelle nozze dello illustrissimo duca die Firenze il Signor Cosimo de Medici et della illustrissima consorte sna Mad. Leonora da Tolleto" (Wenecja), zawierają teksty włoskie, mimo że oficjalny charakter tej publikacji wymagałby łaciny. Utwór płodnego wiedeńskiego kompozytora hr. Bissounsa jest kunsztowny (na wstępie zagadkowy kanon do słów „Crescite et multiplicamini" [Math. 19], wskazujących jego rozwiązanie „ex unica voce"), ale nie tak świecki jak włoskie tego rodzaju utwory. Nie zastąpią tego inicjały ze scenkami Amorków — dość drastycznemi, jakby z erotyki Giulia Romana.

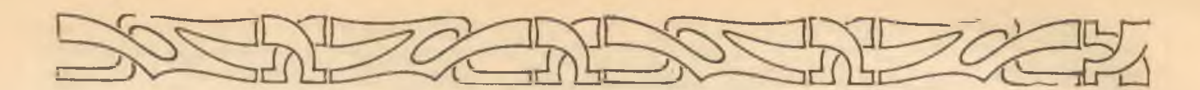
3. *Nadgrobek dla Barbary Radziwiłłówny* skomponowany przez nieznanego muzyka nie dorównuje ani w przybliżeniu poprzednim kompozycjom. Motywy są mało oryginalne, w harmonizacji zaś nie dopatruje się żadnych szczególnych właściwości, któreby usprawiedliwiały nazwanie jej aż „prześliczną" (por. p. Polińskiego „Dzieje", str. 70). Jest poprawna, lecz w końcowej kadencji, w której cztery głosy śpiewają d w oktawie, i tem kończą 25-taktową pieśń, nie osiąga kompozytor pełnego brzmienia, jakiem odznacza się cały utwór. Nie popełnia jednak błędu, gdyż ówczesna teorja pozwalała na to, a i w XVII stuleciu spotykamy się z podobnemi kadencjami w utworach polskich (np. Jacka Różyckiego). Stosownie do układu pierwszej zwrotki:

„Co chcesz mniemać — postój mało
A dowiedz się co za ciało
Tu leży w tym małym grobie.
Wszak tem mało zmieszkasz sobie"

zbudowaną jest pieśń na 4 sześciotaktowych motywach, oddzielonych pauzami, co silnie akcentuje rymy, lecz przyczynia się do rozerwania zdania. Wówczas jednak zdarzało się to czasem nawet u wybitniejszych kompozytorów. Uświadamiano sobie jednakże to mylne pojmowanie deklamacji muzycznej. Kompozytor nadgrobka, nie wolnego od prostoty ludowej piesni i dlatego także napisanego homofonicznie, utrzymał całość w smętnym nastroju, jednakże nie tak wybitnym, aby widoczną była różnica między tym tekstem a innymi, bynajmniej nie „grobowymi".

4. *Pieśń* anonimowego kompozytora *o zwycięstwie pod Byczyną* (z r. 1588) do tekstu Joachima Bielskiego nie jest również utworem wartościowym. Motywy jej nie odznaczają się ani oryginalnością ani pięknością w rysunku ani też płynną melodyjnością. Całość jednak brzmi dobrze i napisana jest bez błędu. Robi wrażenie bardzo okolicznościowej kompozycji. Więcej interesuje nas jej forma, dla zrozumienia której podajemy pierwszą z 8 zwrotek:

„Niech włoskie kraje siła nad nas mają
Indyjskie rzeki złota dosyć dają
Ma Polska nad nie, ma nad złote wody
Droższe swobody".



Temat sześciotaktowy pierwszego wiersza jest użyty i dla drugiego. Na wiersz trzeci i czwarty przypadają 2 motywy: sześcio- i cztero taktowy. Ten ostatni począwszy od „signum convenientiae" jest utrzymany w przeciwieństwie do motywów poprzednich w takcie parzystym, jakkolwiek tego druk nie uwidocznił. (NB. W głosie tenorowym przedostatnia nuta jest mylką druku; zamiast „minimy" powinna być „semibrevis"). Formuła dla budowy tej pieśni jest zatem następująca:

|: a (6 taktów):|, b (6 taktów), c (4 takty).

Zwycięsto pod Byczyną opiewał obok Bielskiego inny poeta polski, mianowicie Stanisław *Grochowski*. Do jego „Pieśni Kalliopy Slowienskiey Na teraźniejsze pod Byczyną zwycięstwo" (W Krakowie w Drak. Iakuba Siebeneychera Roku Pańskiego MDLXXXVIII) napisał 6 zwrotek anonimowy muzyk *) Grochowski podpisany pod tytułem monogramem S. G. poświęcił swe poezje:

Victori
Triumph
Atori.

Kto mógł być tym anonimowym muzykiem, tego nie wiemy; możemy jednak na podstawie pewnych faktów postawić dwie hypotezy i wskazać na Wojciecha Długoraja i Diomedesa Catona. Za Długorajem przemawiałyby argumenty zewnętrznej natury. Wiadomo, że pozostawał w pewnych stosunkach z hetmanem Zamoyskim, którego właśnie wychwalają bardzo wymownie „Pieśni Kalliopy". Możliwem zatem jest, iż za pewne dobrodziejstwa, jakich doznał od hetmana, zapragnął odwdzięczyć się. Byłby to do pewnego stopnia argument przeciw przypuszczeniu p. A. Polińskiego, iż Długoraj po 14 września 1585 r. „umknął zapewne za granicę" **). Za Diomedesem Catonem przemawia bardzo silne współautorstwo z Grochowskim w „Rytmach łacińskich dziwnie sztucznych. ." (Kraków 1606 i 1607) ***). Pewnych jednak dowodów nie posiadamy co do kwestji autorstwa muzycznego.

Forma tych 6 pieśni jest zwrotkowa i bardzo prosta w budowie. Dla pierwszych czterech pieśni najprostszym schematem jest:

|: a :|: b :|

Pierwszy motyw powtarza się w drugim wierszu, drugi zaś w czwartym. W piątej pieśni drugi motyw jest z małą zmianą identyczny z pierwszym |a, a¹|. Pieśń szósta ma również 2 motywy nie powtarzające się jednakże w tej samej zwrotce (schemat: a, b). W zasadzie wszystkie motywy sześciu pieśni są czterotaktowe. W szóstej pieśni temat 4-taktowy rozpada się na dwa 2 taktowe człony. Faktura pieśni jest homofoniczna; gdzie niegdzie następuje opisanie rysunku melodyjnego przez małą koloraturę. Uderzającem jest podobieństwo pierwszego członu drugiego tematu z szóstej pieśni do jednego z motywów „pieśni rokoszańskiej" z r. 1607 (patrz poniżej):

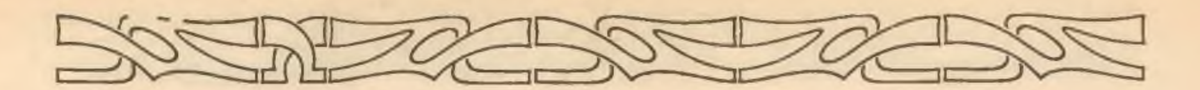


Pod względem kontrapunktycznym i harmonicznym nie zawierają te pieśni nic szczególnego. W szóstej pieśni znajdziemy nawet równoległe oktawy, których nie ukryje skrzyżowanie głosów górnych. Włoskie i niemieckie canzonetty, pieśni, villanelle zawierają podobne cechy techniczne. Sądzę jednakże, iż o jakichś wpływach trudno mówić, gdyż faktura tego rodzaju była wówczas ogólną własnością. Pierwsza i trzecia pieśń są najmelodyjniejsze. Nie brak jednakże w żadnej komunałów wszelkiej kategorji, co jest w związku z tem, że pieśni te, jak wogóle wszelkie tego rodzaju utwory, powstały oko-

*) Egzemplarz w bibljotece muzeum XX. Czartoryskich w Krakowie.

**) Dzieje muzyki polskiej w zarysie, str. 103.

***) Polscy autorowie pism muzycznych (np. p. A. Poliński w „Dziejach muzyki polskiej" str. 120) przypuszczają, iż Diomedes Caton urodził się ok. r. 1570 (w Wenecji). To mogłoby być ważnym argumentem przeciw mej hypotezie, ponieważ data wydania „Pieśni Kalliopy" (1588) byłaby za wczesną na wiek Diomedesa. Jednakże Oscar Chilesotti stwierdza w swej pracy „Di Giovanni Battista Basardo e del suo Thesaurus harmonicus" (Milano 1886, str. 6): „Diomedes (Catone), nato a Venezia verso la mala del secolo XVI...", czyli że datę przez polskich pisarzy przyjętą, należy przenieść wstecz o 10 lat. Mógł zatem Diomedes napisać muzykę do „Pieśni Kalliopy" licząc już blizko 30 lat.



licznościowo. Interesuje nas rytmika, o charakterze tanecznym. Pieśni te nie posiadają żadnych cech, któreby nadawały im ważniejsze stanowisko w rozwoju polskiej muzyki.

Wogóle pieśń polska wielogłosowa XVI stulecia wykazuje bardzo wielką różnorodność w formie; dlatego przy tych kilku pieśniach świeckich poruszyłem ten temat zaniedbany dotychczas zupełnie przez pisarzy zajmujących się dziejami naszej muzyki dawniejszej. Wreszcie należy nam zastanowić się nad wzorami, jakie mogły autorom tych pieśni być znane. Rozstrzygnąć tej kwestji niepodobna; w fakturze bowiem tychże są zawarte wszystkie te elementy, które są wspólne harmonicznym pieśniom 4-głosowym wszystkich podówczas tworzących narodów: od Hiszpanji do Czech, od Anglji do Włoch. Była to epoka, w której muzyka rozwijała się międzynarodowo. W pieśniach, które tu wzięliśmy pod uwagę, jest zaznaczony pierwiastek polski mniej lub więcej silnie—w melodji. Najbliższym mógł być wówczas wpływ prostych, popularnych, ludowo ucharakteryzowanych pieśni niemieckich, znanych u nas daleko lepiej niż inne i rozpowszechnianych nietylko przez dyssydentów i licznie zamieszkałych, zwłaszcza w Krakowie, Niemców.

II.

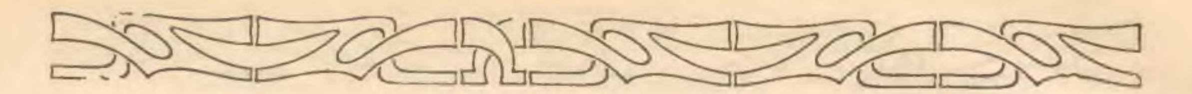
Włoska muzyka XVI wieku, zwłaszcza jego drugiej połowy, przyniosła tyle nowych i tak charakterystycznych pierwiastków, że gdziekolwiek sięgła jej znajomość, tam wpływ jej objawiał się niedwuznacznie. U nas, a raczej w naszych warunkach najpierwej uległa mu muzyka religijna, znacznie później świecka. Najwcześniejszym przynajmniej z dotychczas znanych świeckich utworów wielogłosowych polskich, które najzupełniej są „włoskie“, jest „*Hymn rokoszan Zebrzydowskiego z r. 1607*, znajdujący się w rękopisie nr. 1047 (fol. 177) bibljoteki Akademji Umiejętności w Krakowie, i nieznany dotąd pisarzom zajmującym się dawna muzyką polską. Pomimo iż ten utwór nie stoi na wyżynie wielkich wymogów co do inwencji i ożywienia harmonicznego, to jednak jego pełna odpowiadających tekstowi efektów faktura i jego styl oraz związek z głośnym wypadkiem politycznym w życiu polskiem czynią go ze wszechmiar interesującym, a pod względem historyczno-muzycznym — zabytkiem pierwszorzędnie dla nas ważnym. Kto jest autorem tekstu, kto kompozytorem—niewiadomo. To nie ulega wątpliwości, że napisać go mógł tylko muzyk z otoczenia Zebrzydowskiego; wątpić bowiem można, czy ktoś inny narażał by swą głowę przez „moralny“ udział w rokoszu. Zapewne posiadał Zebrzydowski kapelę, w której znajdował się ów kompozytor, dobrze znający ówczesną świecką muzykę włoską, mógł się zaznajomić z nią nawet w swej ojczyźnie. Na razie nie jest możliwem zbadanie tej kwestji, drugorzędnej wobec samego utworu.

Tekst nie jest bynajmniej poezją rymowaną, ani też poetyczną prozą. Posiada jednak wiele wyrazu, wyjętego jakby z djalogu dramatycznych chórów. Autor przedstawia nam grupy i jednostki wyrażające swój sąd, ostrzegające się i zachęcające wzajemnie. Tekst ten opiewa:

„Kto nam chce skarby wydrzeć—nie wydrze (4 razy).—Trwogi się bać (4 krotnie)—nie bać (3 r.). Więc mocy! Moc na moc (3 r.). Kto wykroci (5 r.). Chcą gwałtem—nie ugrożą (3 r.). Ale się srożą... Nic nie dbać (6 r.). Wygrają (3 r.)—nie wygrają (4 r.). Brońmy (7 r.)—niechaj nas znają (3 r.). — Nas niewiele, ich jest wiele (2 r.). Bić (5 r.), siec (5 r.), bronić, a nieprzyjacjół gromić (4 r.)“.

Tak bardzo swobodny tekst pozwolił kompozytorowi podzielić swój utwór wyłącznie na muzyczne ustępy, niezależnie od praw jakie wynikają ze stosunku muzyki do tekstu. Ile zdań, tyle ustępów muzycznych przypada na nie, jakkolwiek i to nie jest ściśle przeprowadzone. Oddzielone są od siebie bądź pauzami (fermatami) bądź zmianą taktu i rytmu. Ustępów tych jest 11: najkrótsze wynoszą 5, najdłuższe 12 taktów, a tylko w finale rozwinął kompozytor dłuższy motyw w 15 taktach. Te dłuższe ustępy rozpadają się na 2 do 3 motywów, po 3—6 taktów. Razem można naliczyć 33 motywy; niektóre są do siebie bardzo podobne, prawie identyczne, i daleko większa rozmaitość zachodzi—jak się przekonamy—w ich interesującej rytmice niż w rysunku melodyjnym. Ten ostatni jest na ogół bardzo słaby. W całości zaś kładł kompozytor daleko większy nacisk na ogólny charakter utworu, na barwną fakturę, dobre brzmienie i efekty programowe niezawsze okazując wielką staranność i logiczność w prowadzeniu głosu. Jest to fresk, na który spogląda się z dalekiego punktu. Wtedy dopiero staje się interesującym, pomimo że i wówczas nie giną braki w formalnej konstrukcji.

Fakturę, jakiej użył kompozytor, można nazwać *wenecką*. Utwór bowiem rozpada się na 2 chóry: 2 sopranom i altowi odpowiadają 2 tenory i bas. Pięć razy chór wyższy śpiewa „solo“, poczem następuje bądź przeciwstawienie mu chóru niższego bądź też ten

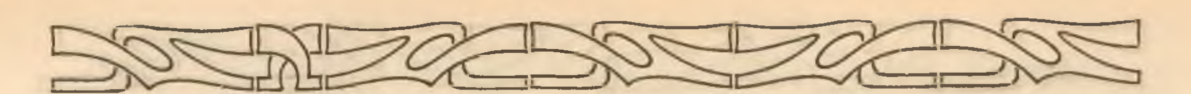


ostatni łączy się z tamtym. Nie brak kilku solowych „partji“ w sopranie pierwszym i tenorze pierwszym; tenor ma większe zadanie. Chór niższy tylko dwukrotnie występuje indywidualnie. Zresztą pełne brzmienie obydwu chórów przeplatane jest 4- i 5-głosowymi epizodami. Wszystko to jest cechą weneckiej szkoły, która *ustaliła* swą technikę przy końcu XVI i na pocz. XVII wieku tak w muzyce religijnej jak i świeckiej (madrygał). Nasz „hymn rokoszan“ jest właśnie w tym kierunku zabytkiem pierwszorzednego znaczenia w rozwoju muzyki polskiej. Uprzedza bowiem o 4 lata odznaczające się wenecką techniką „Offertoria“ i „Communiones“, Mikołaja *Zieleńskiego*, które ukazały się w roku 1611.—Nie na innych jak tylko na włoskich wzorach nauczył się kompozytor „hymnu“ osiągać wielką pełnię brzmienia sześciogłosowego, a zwłaszcza w takich miejscach, gdzie słyszymy wprawdzie jeden i tensam zasadniczy akord, lecz głosy zmieniają się w intonowaniu analogicznych brzmień Typowym jest następujący wyjątek z hymnu, będący kulminacyjnym punktem pełnych harmonji, a zarazem naśladujący jakby głos fanfar, granych przez chór wojennych trąb:

Takie efekty, posunięte do ostatnich granic wyrafinowanego brzmienia pełnego chóru, zwane we Włoszech „pieni“, spotykamy najczęściej w utworach ówczesnych Rzymian i Wenecjan, którzy u nas byli znani przed wszystkimi innymi kompozytorami*). Pod tymże wpływem pisał również niemiecki wyborny mistrz Jan Leo Hasler, którego pieśni znano u nas również i śpiewano z tłumaczonymi na język polski tekstami. Mimo to nie brak w „hymnie“ pustych brzmień, które z jednej strony wynikają z archaizmów w prowadzeniu głosów, z drugiej zaś dowodzą szybkiego rzucenia na papier tej kompozycji (np. unisony i czyste kwinty w kadencjach cztero- i sześciogłosowych).

Inną słabą stronę „hymnu“, posiadającego wyłącznie *homofoniczną* fakturę, jest pewna harmoniczna monotonja, nawet harmoniczne ubóstwo. Powodów tej monotonji jest kilka. Wspomnieliśmy już o tem, że motywy w tej kompozycji są bardzo krótkie i jest ich razem 33. Otóż 20 z nich kadencjonuje w g-mol (zasadnicza tonacja utworu), 2 w G-dur, sześć w B dur, wreszcie 3 w dominantowej, a 2 w subdominantowej harmonji. Jak widzimy—ubóstwo wielkie Również w obrębie motywów zachodzą tylko najelementarniejsze modulacje: a więc harmonja w es i f jako subdominanta i dominanta tonacji odpowiedniej (B-dur), raz pojawia się a-mol ze swą domin., poczem szybko dąży przez C-dur do g-mol. Także w rytmice nie brak pewnej, choć nie tak wielkiej jednostajności.

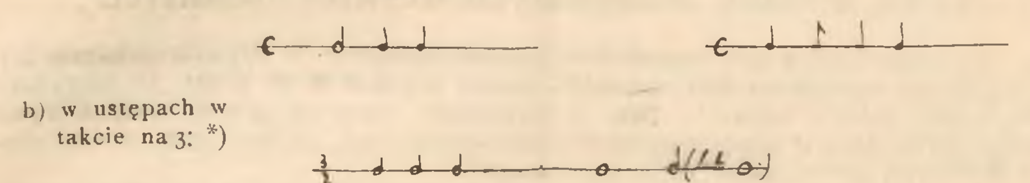
*) Por. mą pracę o zbiorach muzycznych na Wawelu („Przegląd muzyczny“, 1910, zeszyt I i następn.).



Dominują następujące rytmy (zresztą odpowiadające charakterowi utworu):

a) w ustępach o takcie parzystym:

b) w ustępach w takcie na 3: *)



W jednym ustępie kompozytor wyzyskał figury rytmiczne w celach „programowych“, mianowicie przy słowach „bić, bić, bić... siec, siec, siec...“

Przytaczam ten dowcipny ustęp:



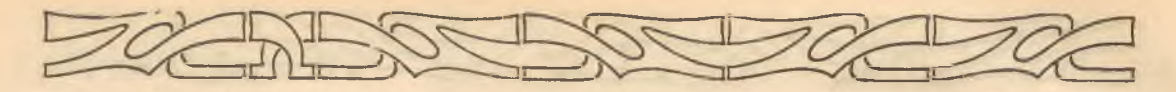
Ta „programowość“ jest tak jasną i zrozumiałą, że zbyteczne są słowa objaśnienia. Te skoki i tumult głosu basowego, naśladujące bicie w bęben (Włosi, Francuzi i Niemcy ówcześni pisali wiele pieśni, madrygałów i „chansons francaises“ z tymi efektami) nie są czemś pierwszem chronologicznie w naszej muzyce. Naprzód tabulatura Jana z Lublina (1540) dowodzi, że je u nas znano w pierwszej połowie XVI wieku; w drugiej zaś zastosował je więcej sławny niż wielki Mikołaj Gomółka w 81 psalmie (takt 12—14), również pod wpływem madrygału lub „chanson francaise“, lecz nie tak zręcznie i charakterystycznie. W „hymnie“ znajdziemy kilka podobnych efektów basowych.

Charakter cennego zabytku naszej świeckiej muzyki posiada znamiona tego stylu, który Claudio Monteverdi nazywa „stilo concitato“ i przypisuje sobie (nie bez pewnej przesady) jego wynalezienie, żądając, aby takie utwory były wykonywane w „la maniera rethmicha, guerriera“. Były to przeważnie madrygały. Tenże sam styl madrygałów włoskich i pieśni świeckich wzorowanych na madrygałach widzimy w każdym ustępie naszego „hymnu“. I tak: o ile madrygały miłosne nie miały u nas podatnego gruntu dla przeszczepienia ich z uwzględnieniem erotycznej poezji polskiej XVI wieku, o tyle nie wahano się charakterystyczne cechy włoskiego madrygału przenieść do naszej muzyki i zastosować do tekstu świeckiego. Stąd i „hymn rokoszan“ nie jest niczem innem jak tylko *polskim madrygałem.*

---

*) Rytm ten jest jakby „idée fixe“ naszej muzyki (także kościelnej) z XVII wieku.





ALICJA SIMONÓWNA.

Kilka notatek muzycznych z gazet pisanych.

O wiadomościach dotyczących muzyki, zamieszczonych w polskich gazetach „pisanych", wiemy stosunkowo niewiele, gdyż chociaż u nas w kraju pisma te odgrywały wielką niegdyś rolę*), trudno z nich w warunkach obecnych zebrać systematycznie wszystkie dane, mogące się przyczynić do uzupełnienia tego, co dotychczas zdołano zbadać w kwestjach dawniejszego ruchu muzycznego.

Pisana literatura perjodyczna nie miała oczywiście na celu notowania szczegółowo faktów kroniki muzycznej i wystarczyć nam muszą po większej części bardzo powierzchowne notatki, jakie między innemi zawierają naprz. rękopisy № 3923, 3925 i 3935 bibl. ord. Krasińskich.

W tomie pierwszym czytamy pod datą: „w Warszawie die 3-a Martij 1699.

— Dziś karuzel odprawnie się w Pałacu Imc Pana Wojewody Płockiego ze Czterech Partyi... Krol Jegomość skończył obiad z Partyą Swoją... Czwartey nie doczekawszy ruszyli się co O.dine. Naypierwey Partia Krolewica Imci Starszego, przed którą Sześciu Trębaczow, z kotłami, za niemi Sam Krolewic... Następowała po tym partya Krolewicza Imci Młodszego podobnym szeregiem z Trębaczami y kotłami, tandem Krol Jego Mość przed którym muzyka rozna piesza z kozą zwyczayną..."

Między „awizami" z Warszawy i z Drezna „w Krakowie de data 26 Decembris 1699 wydane" (tu w rękopisie) głosi kronikarz:

—„Z Drezna piszą... Na odjezdzie z Saxonicy,... Ich Mościow Panow Polskich Najasnieyszy Król J-go M—ć w pewneij Fortecy kilka mil od Drezná, lautissime tráktował, gdzie rozne bálety y tańce odpráwowáły się".

—„Z Dreznij d. 2 Januarij 1700.

„Die 29 Decembris... Cały Dwor... Szedłszy się na pokoje królowey (w Marijtzborku)... wieczorem na pokojach Jey Mości był Concert roznych Muzyk, grano na roznych Instrumentach, po tym odprawiła się komedya, po którey rozne były Zabáwy". Były to czasy rozkwitu nadwornej kapeli w Dreznie (porówn. m. i. *Fürstenau* „Beitr. zur Gesch. der Königl. Sächs. musikal. Kapelle" Drezno 1849 str. 105 i nast.), i uroczystości tego rodzaju były na porządku dziennym.

„...Król Jego Mość... poiedzie (z Torgau) do Lipska gdzie się Jarmark die 11 Februarij Zaczyna tamze mają przybydź ze Francii celebres actores na Opery".

(Wzmianki tej niestety nie mogłam porównać z dziełami o teatrze Lipskim Blümnera i Oppelma). Króciutką notatkę podaje gazeta Krakowska (przepisana z druku)

— „de data 17 Junij (wydana) 1702.

„.. Die 15 wysłuchawszy I. K. M. w katedralnym kościele assistebat Solennej Processyi... Kompanie zas kupieckie jako i Cechy po Placach i Rynku stały mając rózne Muzyki..."

W drugim tomie (3924) z gazetami pisanemi na rok 1771 — 1774 niema, zdaje się, wiadomości podobnych i dopiero w III-cim od 1771—1796 go (3925) ciekawe są następujące notatki o koncertach i operach ówczesnych.

— „Z Warszawy 15 Junij 1785.

„Xiąże J-mse Marcin Lubomirski dawał koncert w Lazienkach z swoiey kapelij, kilku takze Huzarow od teyże kapelij JK-msci podarował". Oraz prawie rok później:

— Z Warszawy d. 20 Marca 1786.

...Klob Narodowy przeniosł się do Pałacu Radziwiłłowskiego, ale Koncerta Xięcia Imci Marcina**) dawano teraz Woli w nierównie więcey gosci miewają, na które zieżdzają liczne Kompanie Amatorów Muzyki i Faraona (ulubionej gry w karty za Augusta III-go i Stanisława Poniatowskiego).

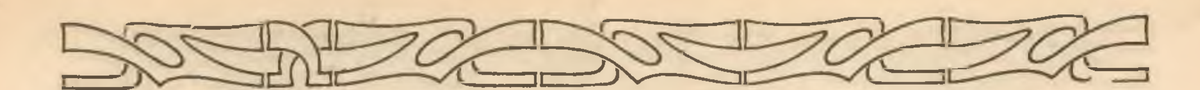
— Z Warszawy d. 22 sierpnia 1786.

...Nie tylko ztąd ale i z Lublina nie mało Państwa wyjechało do Puław na wiadomy Fest prócz innych zabaw, grano tam Operę Roxólanki i Spartanki".

---

*) Porówn: Czarnowskiego obszerne dzieło „Prasa perjodyczna" Kraków 1895 r. i Gorskiego książeczkę: „Dziennikarstwo polskie" Warszawa 1905 r.

**) Ród Lubomirskich okazywał stale zamiłowanie do muzyki; w r. 1783 książę Marcin objął z Bogusławskim kierownictwo teatru polskiego w Warszawie; o świetnej kapeli ks. Stanisława, protegującego głównie muzyków miejscowych, wspomina Al. Poliński w „Dziejach muz. polskiej"; o operze włoskiej wojewody Krakowskiego czytaj tamże str. 61.



— Z Warszawy d. 22 Sierpnia 1786.

„Podczas Seymu, oprócz innych zabaw będziemy mieli Włoskie Opery, Polskie, i Niemieckie Komedye“.

Były to m. i. kompozycje Sartiego, Cimarosy, Anfossiego, Gretriego i Monsigni'ego, o których podaje Karasowski („Rys hist. Opery Polskiej“ Warszawa 1859) bliższe szczegóły.

Z tegoż samego roku posiada tom (3935) kilka uwag i godnych szczegółów.

— Z Warszawy 22 Febr. 1786.

„Biskup Warmiński, wielki Festyn w Heilsbergu swey Biskupiey rezydencyi dawał, zaprosiwszy wiele Państwa spełnił pierwszy kielich: oby żył długo król ukochany, co koleyno czyniło się przy odgłosie Muzyki i Harmat“.

— 31 Maij 1786.

Ow sławny skrzypek Żarnovik *), o którym tu przed pułrokiem sromotne rozsiano wieści, przybył teraz z Petersburga, y już na Pokojach JW-go Marszałka W-go Kor. w przytomności Nay... Pana popisywał się z koncertem y tak od Krola Imci jako y innych Panow znacznemi prezentami udarowany został“.

— 7 br. Gala Elekcyi Nay. Pana... miała bydź na dniu tym Opera Włoska serie grana, w którey Rolę Stratoniki **) dla sławney Giorgi Bardi ***) przeznaczono; lecz przypadkowa Jey słabość zmartwiła Ciekawe Publicum“.

Szczupłe te wiadomości dowodzą bądźcobądź zainteresowania dla ruchu muzycznego w kołach prenumeratorów gaz. pisanych. W równocześnie wychodzących gazetach drukowanych (jak w Monitorze Warszawskim 1765—95, w „Gaz. Warszawskiej“ 1774—1794, „Gaz. Obywatelskiej“, „Rządowej“, „Kraiowej“, „Wolnej“ 1794) wzmianek takich prawdopodobnie szukanoby nadaremnie. Jedynie przemysł Niemiecki torował sobie już w owych czasach ogłoszeniami drogę do sfer muzykalnych w kraju i w „Gazecie Warszawskiej“ z dnia 27-go października r. 1790-go między „doniesieniami“ poleca się sławny Relstab ****) w sposób następujący:

...„Kupiec Muzyczny Relstab z Berlina będzie na Jarmarku w Frankforcie nad Odrą, z klawikortami, Piano Forte, y innemi rożnemi Instrumentami Muzycznemi iako Smyczki, Struny, y z licznym zbiorem Ksiąg Muzycznych, naysławnieyszych Kompozytorów; będzie się znaydował w Bichowst(r)asie przy Rynku Jelenia Ciemnego“.

LEOPOLD SCHMIDT.

Z pracowni artysty.

Zaznaczam z góry, że poniższe wywody nie są przeznaczone dla tych, ktorzy mniemają, że każdy krok na utartej, starej drodze prowadzi do celu. Tym, ktorzy ślepo wierzą nauczycielom, aby tylko korzystać z ich wskazówek, a tak właśnie czyni większość uczących się, tym najlepiej radzę nie czytać następnego rozdziału niniejszej pracy, jeżeli nie chcą tracić gruntu pod nogami; rozdział ten dotyczy obecnego systemu nauczania. Bo jeżeli ktokolwiek wytknął sobie cel, ten zbłądził w owej chwili, odtąd bowiem tylko cel mieć będzie na widoku. A właśnie ciągła myśl o celu nie powinna nigdy, zwłaszcza człowieka żądnego sławy, zaślepiać do tego stopnia, żeby stał się mimowolnym niewolnikiem tradycji, która tylko dlatego ma rację bytu, że wiara w nią chroni przed zwątpieniem. Nienależy bowiem za-

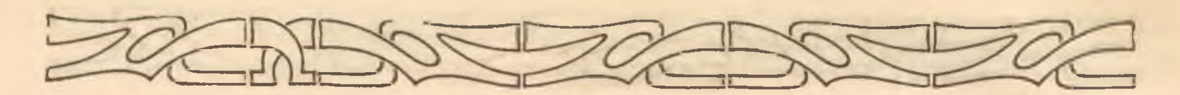
---

*) Ani w Polińskiego tu wymienionej pracy, ani w Riemanna leksykonie wyd. w r. 1909 niema wzmianki o skrzypku tegoż nazwiska.

**) Prawdopodobnie opera kompozytora szkoły Neapolitańskiej L. Vinciego „La Stratonica“, wystawiona po raz pierwszy w Neapolu r. 1720.

***) Nieznana bliżej śpiewaczka. Karasowski, Poliński, Riemann nie wymieniają jej.

****) Jan Karol Fryderyk Rellstab 1750—1813 kompozytor i krytyk muzyczny, autor m. i. rozprawy o treści pedagogicznej, dotyczącej interpretacji utworów fortep. Bacha.



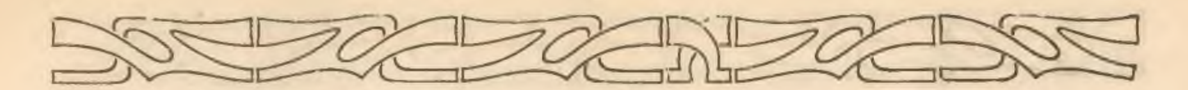
pominać, że droga, która wiedzie do celu ma daleko większe znaczenie, aniżeli sam cel, a to dlatego, że chociaż wszystkie drogi prowadzą do Rzymu, nie w Rzymie się kończą i idą dalej poza Rzym. Starzy nie wyrzekają się tradycji, i zanim młodsze pokolenie będzie na tyle dojrzałe, aby w nią wątpić, dojdzie już do lat podeszłych, to znaczy: życie zmusi je, aby zadowalniali się tem, co osiągnęli. Ci jednak, którzy posiadają zdolność do samoobserwacji i zdają sobie sprawę, że i w sztuce niezbędne jest dobrze zrozumiane pojęcie rzeczy i że każda tajemnica stanowi przeszkodę, którą należy usunąć, ci pojmą dlaczego niektóre obrazy przedstawiam w zbyt czarnych kolorach.

Stare zdanie o próżności artystow ma w pewnym sensie zupełne usprawiedliwienie. Tak jest niestety, że artysta przekonany o swojej wartości ulega właśnie tej słabostce. Od świata trudno mu wymagać, żeby w niego wierzono. Swiat nie ceni „chęci", tylko „skutki". Tak więc wiara w samego siebie przemienia się z czasem w wiarę w własne zdolności, albowiem artysta musi się opancerzyć przed zwątpieniem, tremą, krytyką i niemocą wobec dzieła sztuki. Niewinna próżność, zrodzona z własnego dowodzenia! Szcześliwy jest ten artysta, który zdaje sobie sprawę, że natura pozostawiła mu wolną drogę, po której krocząc przekonal się, że jest uczniem a nie doskonałością, że jego druga natura, jako artysty, pozwala mu powiedzieć: „umiem coś!", i jeżeli nieskrępowany niczem, powróciwszy do pracowni, może znowu pomyśleć o studjach w swej pracowni, nad której drzwiami winny znajdować się słowa Goethego: „Dem Fertigen ist nichts recht zu machen, ein Werdender wird immer dankbar sein", tylko w tej samotności może objawić się droga do celu, i tylko tam widzieć może zamiary nauczyciela i wiele innych rzeczy, na które nie zwrócił uwagi nauczyciel, albowiem do tajników życia duchowego ucznia trudno jest dotrzeć nauczycielowi; ulega ono ciągłym przemianom.

Największa praca: poznanie i rozszerzanie własnych granic musi być powierzona uczniowi.

Psychologja ucznia—jako taka—z małymi wyjątkami nie jest zbyt skomplikowana: chce się uczyć. Inaczej jednak przedstawia się obraz, skoro na nim ukazują się: nauczyciel i uczeń. Jeden i tem sam uczeń może mieć na raz sześciu nauczycieli i będzie zawsze tym wyczekującym i pełnym nadziei, ale wola sześciu osób nie może być jednoraka, jak nie może być jedna droga, po której zamierzają prowadzić uczącego się. Niejedna z tych osób może nawet nie mieć żadnego zamiaru co do prowadzenia ucznia po tej lub innej drodze, zbywa jej na woli, która mogłaby kierować uczniem. W takich wypadkach rola nauczyciela kończy się prędko.

Słowa Moschelessa: „Ducha należy bardziej ćwiczyć, aniżeli palce!"—powinny mieć dzisiaj dla studjującego duże znaczenie; należy się nad niemi bardziej zastanowić, aniżeli nad wyborem nauczyciela. Że ta prawda dla wielu niecierpliwych nauczycieli jest powodem rozpaczy, świadczy najlepiej, jak wszelkie starania nauczyciela mogą być bezowocne, jeżeli uczeń nie odczuwa potrzeby tej kwintesencji wszelkich studjów, z którą stopniowo i z trudem zawiera znajomość, o ile nie uczynił tego zaraz w pierwszych początkach nauki. Prawdę, zawartą w słowach Moschelesa nie należy uważać jako dopiero wynik doświadczenia nauczyciela; tem też gorzej dla niego: brak mu bowiem środka, tego klucza do wszelkich studjów, który daje uczniowi samodzielność i samokrytycyzm i uwalnia go od nauczyciela. Niemiec zwykł mawiać: studjuję u nauczyciela, francuz zaś odzywa się daleko logiczniej: studjuję z nauczycielem. Bo nie na naśladownictwie jedynie polega nauka, a duchowe zrozumienie i opracowanie niezbędne jest uczniowi, przytem nauczy-



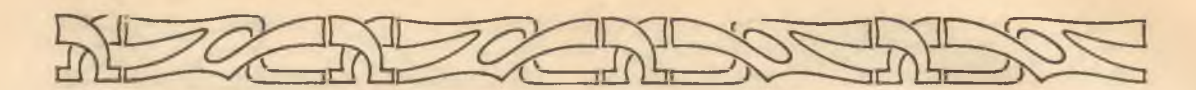
ciel nie powinien zapomnieć, że tylko cudowne dzieci i cyganie dochodzą przez naśladownictwo do tego stopnia doskonałości w sztuce, który im zakreśliła ich artystyczna dusza. Bo zarówno cudowne dziecko jak cygan posiadają ów dar, który jednocześnie jest tem tajemniczem jestestwem indywidualności muzycznej.

Cygan i dziecko nie uczą się wcale; pragną tylko grać; ten pierwszy popęd czyni je zdolnymi uczyć się—grając. Lecz tylko oni mogą kroczyć tą drogą, lubo i oni czuliby się napewno złamani na duchu, gdyby wola ich sąsiadowała z rozumem.

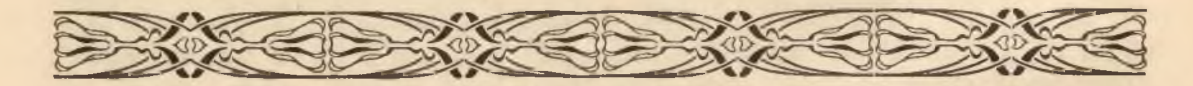
Dla artysty droga ta nie istnieje wcale. Artysta musi wiedzieć, co czyni, i tu właśnie zaczyna się właściwe zadanie nauczyciela. Na samym materjale do studjow bynajmniej nam nie zbywa. Brakuje tylko dzieła, które wyrobiłoby w uczniu właściwe poglądy na naukę. Dziś, kiedy każdy muzykujący dąży do zdobycia w jaknajprędszym czasie najwyższego stopnia biegłości, zwanej powszechnie techniką, zauważyć się daje ogólne dążenie do wyświetlenia znaczenia wszelkich ćwiczeń fizjologicznych. Zapoczątkowania w tym kierunku nie należą do zbyt oddalonej epoki; od tego czasu jednak ukazała się już masa przeróżnych teorji i liczba tych „zbawiennych" dzieł zwiększy się jeszcze napewno znacznie, zanim uczniowie przekonają się, że wszelkie systemy fizycznych egzercycji i masowań, których zastosowanie da im możność zdobycia nadzwyczajnej doskonałości technicznej, jest nauką w założeniu może nawet całkiem dobrą, ale tylko w założeniu, nigdy zaś jej kwiaty i owoce. Systemy te o charakterze czysto gimnastycznym mają widocznie na celu dostarczenie uczniowi nieznacznych korzyści, wskazują przytem na rezultaty osiągane z ćwiczeń fizjologicznych; te bowiem odbywać się mogą bez pomocy instrumentu, a stąd wynik taki: stosowanie danego systemu oddala ucznia z konieczności od ducha instrumentu. Autorowie tych systemów prawie nigdy nie są muzykami zawodowymi, a w większej części dyletanci, których dążeniem było—nawet bez tej niezbędnej każdemu poważnemu muzykowi energji i konsekwencji w studjach — osiągnąć w prędkim czasie takie rezultaty, jakimi zaimponowali im muzycy. Drugą kategorję równie szkodliwej dla ucznia „strawy" przedstawiają zbiory ćwiczeń, mające na celu przyswojenie różnych odcieni gry; ćwiczenia te również traktowane poważnie być nie mogą. Bo jeżeli naprz. ktokolwiek zadowoli się osiągnięciem powiewnego staccata przez sztywne trzymanie ręki, dlatego gra staccato w wolnem tempie z krótkiem detaché pozostanie tajemnicą. W jednym i drugim wypadku autorowie popełniają błąd, ogólnie zalecając zastosowanie własnych lub podsłuchanych środków nawet w tych wypadkach, kiedy te dla uczącego się są zupełnie zbyteczne. W takich razach popełnia błąd i uczeń, tracąc czas na to, aby przekonać się, czy pod płaszczem tej teorji nie kryje się jaka tajemnica Autor np. skrzypek widocznie cierpiał na pewne braki w grze, udało mu się je usunąć nieszkodliwie zapomocą gimnastyki i stąd zaraz przypuszczenie, że odnalazł klucz do wielkiej dziedziny problemów techniki gry skrzypcowej.

Z życia Schumanna posiadamy doskonały przykład ostrzegawczy dla pragnących zdobyć w krótkim czasie sprawność palcową przy pomocy środków „nadzwyczajnych". Młody Robert w celu uniezależnienia palców ćwiczył się całemi dniami w sposób dość oryginalny: zakładał palec w pętelkę przymocowanego do sufitu sznurka, grając pozostałymi czterema. Rezultatem tych eksperymentów była choroba palca, która w końcu zmusiła Schumanna do zupełnego zaniechania gry na fortepjanie. Podobny wypadek nie jest jedyny i o pokrewnych mu słyszymy dość często.

Już dziś należy zwrócić uwagę na stary błąd, popełniany przez skrzypków, wiolonczelistów i pjanistów, myślących podczas studjów jedynie o stronie technicz-



nej gry, błąd ten należy wyjaśnić, zanim wytłumaczymy istotę znaczenia techniki. Jak technika nie oznacza bynajmniej jedynie sprawności palcowej, tak nie powinna mieć miejsca czynność czysto mechaniczna. Każde, nawet nieznaczne poruszenie palca, jest skutkiem ujawnienia woli, ta jednak musi świadomie kierować palcem. Wolę należy więc kształcić przedewszystkiem, a na pierwszym planie musi być dążenie do uprzedniego zdobycia nie tonu, lecz celowości ruchu. Tu kryje się klucz istoty techniki, i z tego punktu widzenia należy też rozumieć słowa Moschelesa. Palce, pośrednicy woli, w znaczeniu swojem jako bezpośrednie środki do wydobywania tonu dopóki nie zapanuje nad nimi wola, nie powinny nigdy dominować. Nie palce odczytują kompozycję, lecz wola, która z kompozycji bierze swój początek i kierunek, zakreśla palcom rolę, która tem łatwiej i gruntowniej będzie spełniona, jeżeli palce już od dłuższego czasu są w zależności od woli. Lecz nie muzykowanie, tylko ćwiczenie należy mieć na uwadze; a że nie równoznaczne jest muzykowanie i ćwiczenie, o tem najłatwiej przekonać się, grając a vista. Prawdziwe ćwiczenia nie wymagają wcale godzin czasu, ten zaś, kto podobnych *duchowych* ćwiczeń nie zna jeszcze, po dziesięciu minutach próby skonstatuje silne wyczerpanie. Jeżeli jednak uczący się wierzy, że pięcio czy sześciogodzinne ćwiczenia mają rację bytu, ten niech sprobuje innych środków, innej drogi. Po krótkiem zastanowieniu się zauważymy już, że przy tych wszystkich „pilnie" wygrywanych ćwiczeniach myśli jego błądzą gdzieindziej. Ćwiczy się obecnie zazwyczaj palce; one też same najczęściej służą tylko do wydobywania dźwięku, nigdy zas intelekt muzyczny grającego. Więcej jeszcze, dziś palce mają nawet dar myślenia, mają pamięć, tak zwaną „pamięć palcową", która niestety tak często zawodzi solistę. Palce biegną własną drogą, którą im wskazano kilkakrotnie, wola jednakże nie opanowała ich wcale. Jakie są jednak rezultaty takich ćwiczeń? Zagłuszanie, wreszcie stopniowe zasypianie duchowych współczynników, kształcących sprawnośc techniczną. Takich ćwiczeń nie można nazwać pracą duchową, raczej pracą zwykłą. Zagłuszanie czynników duchowych mści się zawsze. Każdy tego napewno doświadczył, że często następny dzień takiego „pilnego" ćwiczenia się zamiast mniemanego awansowania w grze cofa wstecz. Bierzemy instrument do ręki, rozpoczynamy egzercycje, ponieważ tak nakazuje zwyczaj, ale pomimo dobrych chęci i zapędów rezultat konczy się zdaniem: nie idzie dzisiaj. Skrzypce kładziemy do futerału, a wczorajsze „pilne" egzercytowanie się jest skutkiem dzisiejszej bezczynności i ponurego usposobienia. *(D. c. n.)*.

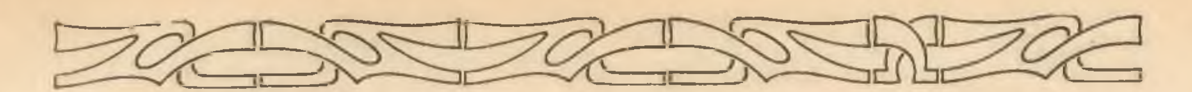


Cenzura w muzyce.

Wobec podanej niedawno przez dzienniki rosyjskie wiadomości, jak w pewnem mieście w Cesarstwie władze wykonawcze zabroniły odegrania na koncercie kreutzerowskiej sonaty Beethovena, motywując odmowę tem, że identyczny tytuł nosi jedna z celniejszych prac literackich Tołstoja „nieprawomyślna" wobec rządu, nie od rzeczy będzie przytoczyć za czasopismem „Muzyka i Żiźń" kilka szczegółów charakterystycznych o panujących u nas stosunkach „cenzuralnych" w muzyce.

Do r. 1905 każdy przeznaczony do publicznego wykonania utwór muzyczny, a głównie tekst podlegał cenzurze prewencyjnej; muzyka właściwie, czyli strona dźwiękowa kompozycji pod względem „przyzwoitości" i „prawomyślności" wzbudzała zawsze zaufanie cenzury*). Obecnie jednak w niektórych zakątkach Rosji cenzura rozpościera swą

*) Królestwo stanowiło pod tym względem wyjątek.



władzę nad każdem dziełem muzycznem z tekstem lub bez niego. Tak naprz. w celu zaaprabowania programu koncertu władze żądają nie tylko wymienienia tytułów i tekstów utworów, ale wymagają przedłożenia sobie dzieł czysto instrumentalnych: a o ile te ostatnie nie wydane są jeszcze drukiem i nie spoczął na nich wzrok cenzora komitetowego, wtedy na programie znaleść się nie mogą. Naturalnie, cenzura dla utworów muzycznych z tekstem nie jest tak surowa, jak dla utworów literackich, w każdym razie była zawsze w Rosji. Do obecnej chwili są kompozycje w oczach władzy „nieprawomyślne", z których jedne nie mogą być publicznie wykonywane, drugich „nie przepuściła" zupełnie cenzura. Tak naprz. w r. 1902 Schneevoigta pociągnięto do odpowiedzialności za wykonanie „na bis" narodowego hymnu finlandzkiego *). Na schyłku wieku ubiegłego z powodu przymierza franko-rosyjskiego orkiestra teatru Wielkiego w Moskwie grała publicznie „Marsyljankę", policja zaś prosiła publiczność o należny szacunek dla patrjotycznego hymnu francuzów, proponując powstanie z miejsc, obnażenie głowy etc., ale od czasu wydarzeń roku 1905 „Marsyljanka" stała się „nieprawomyślną". Odtąd za wykonywanie hymnu francuskiego lub za śpiewanie na motywy tego hymnu pieśni wolnościowych, zapłacono kolosalną sumę kar pieniężnych, lub pokutowano w areszcie". „Złoty kogucik" (opera Korsakowa, tekst Puszkina) doświadczył także na sobie władzy cenzuralnej. Charakterystyczne są „obejścia prawa" przez artystów. Pieśń Musorgskiego „Seminarzysta", jakkolwiek nie zawiera nic przeciwko moralności ani nie jest rewolucyjną i uzyskała aprobatę cenzury, wykreślana jest z programów koncertowych; śpiewacy jednak wykonują ją nawet w obecności władzy administracyjnej, zmieniając tylko w programie tytuł pieśni. „Marsyljankę" zaś śpiewają w „Dwuch grenadjerach" Schumanna. (Oba utwory: „Seminarzysta" i „Dwaj grenadjerzy" śpiewał w Warszawie na koncercie w sezonie bież. Szalapin). Wszystko to dowodzi, że wszelkie ograniczenia cenzuralne nie są w stanie usunąć z „obiegu" tego lub innego utworu życiowego, z drugiej zaś strony przekonywujemy się, że muzyka, jakkolwiek zwie się sztuką wyzwoloną, musi doświadczać rezultatów zapatrywań silniejszych tego świata.

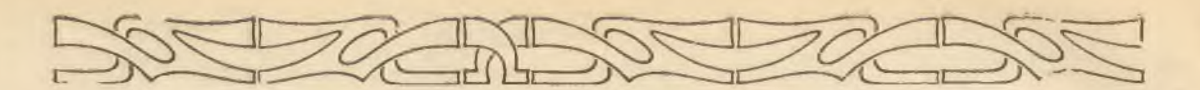
KORESPONDENCJE.

Medjolan, w grudniu.

O szkole śpiewu prof. Horbowskiego.

Jedna z najbardziej aktualnych kwestji w zakresie sztuki śpiewackiej, jest bezsprzecznie kwestja wyboru nauczyciela, dla młodych adeptów, których liczne rzesze do tej sztuki się garną. Niestety, wielka liczba szumnie reklamowanych profesorów śpiewu w takich centrach sztuki wokalnej jak Medjolan, Paryż i t. p. nie daje żadnej rękojmi powodzenia dla tych, których rzeczywiście poważne aspiracje pociągnęły w te strony, a którzy nieraz z wielkim trudem i poświęceniem wielu rodzin, zdobywają środki na kosztowne studja zagranicą. Większość skierowuje się do uświęconej tradycją kolebki śpiewu Włoch, a przedewszystkiem do Medjolanu i tam wpada częstokroć w szpony rozmaitych widrwigroszów i szarlatanów i to przeważnie lichych akompanjatorów, którzy z poważną nauką śpiewu, nie mają nic wspólnego. Nic też dziwnego, że po wielu bezowocnych próbach i eksperymentach, następują smutne rozczarowania i zawody, a wielka część uczących się, obdarzonych nawet wybitnym talentem i pierwszorzędnym materjałem głosowym, marnuje się i wykoleja na całe życie. Najlepszym zaś dowodem tego są coraz bardziej rzedniejące szeregi wybitniejszych śpiewaków, podczas gdy większość teatrów zadowalniać się musi zespołami bardzo średniej wartości. Toteż gdy na horyzoncie świata śpiewackiego zjawi się pedagog rzeczywiście poważny i sumienny, który rzetelną pracą i konkretnymi rezultatami zdobywa sobie imię i sławę, staje się to dziś zdarzeniem niepowszednіem, oczy wszystkich interesowanych zwracają się ku nowej gwieździe, a serca wzbierają nadzieją, że będą mogły zaczerpnąć ze skarbnicy duchowej mistrza ożywczy prąd wiedzy poważnej, gruntownej nieкłamanej. Nam Polakom z tem większą radością zaznaczyć wypadnie, że jednym z tych białych kruków na niwie pedagogji śpiewackiej jest rodak nasz prof. Mieczysław Horbowski, nie-

*) W sez. 1905/6 Filharmonja Warsz. zapłaciła 200 rb. kary za wykonanie przez orkiestrę pieśni „Boże, coś Polskę".



gdyś doskonały i wykwintny barytonista, który po owocnej i w świetne wyniki bogatej, kilkunastoletniej pracy w konserwatorjach w Warszawie, Moskwie, a ostatnio w Krakowie osiadł od paru lat w Medjolanie.

Cechą talentu Horbowskiego jako profesora, jest przedewszystkiem olbrzymia praktyka, poparta pierwszorzędnem wykształceniem muzycznem, a następnie wielka prostota środków w impostacji głosów, którymi dochodzi w krótkim czasie do rezultatów rzeczywiście świetnych, czego najlepszym dowodem cała już plejadada jego uczniów, którzy zajmują znakomite stanowiska na pierwszych scenach świata, jak np. Hudson, Tevinn, Grassé, Trozzi, Cadmina, Bergonzini, Osipoff, Porubinowski, Smirnoff, (trzej ostatni artyści teatrów cesarskich w Moskwie i Petersburgu), Engelkron, Kamińska-Latoszyńska, Gutman Kwiecińska, Kohman, Vaterhaus i t. d.

Prof. Horbowski znakomitą swą wiedzą, bezpretensjonalną skromnością i wielkiemi zaletami charakteru, potrafił zdobyć tutaj w krótkim czasie tak wybitne stanowisko, że nietylko rodacy garną się do niego, ale i Włosi, którzy celują szczególnym sprytem, gdy chodzi o ocenę prawdziwego talentu, z całem zaufaniem i oddaniem powierzają swe głosy pieczy znakomitego pedagoga, który nie żałuje starań i niestrudzonej pracy, aby nie zawieść pokładanych w nim nadziei.

Notujemy ten fakt z żywą radością i życzymy zacnemu mistrzowi, by długo mógł pracować dla dobra uczącej się młodzieży na swoją i naszą chlubę. *R. R.*

Wiedeń, w grudniu.

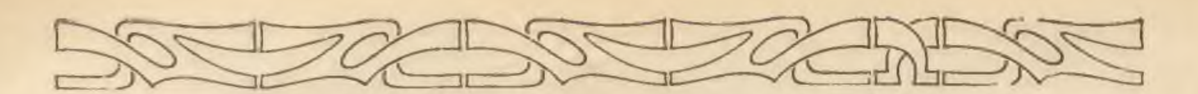
Z ruchu operowo-koncertowego.

Koniec roku odznaczył się wielce interesującym zdarzeniem w ruchu operowym: Volksoper, która często nas karmi operetkami, wystawiła aż „Salome“, opera cesarska zaś zdobyła się „nawet“ na wystawienie... operetki Co prawda „Baron Cygański“ jest operetką wzorową, niemal klasyczną w swoim rodzaju w każdym razie tylko operetką—a więc obliczoną na inne zgoła siły, inny styl wykonania, inne zewnętrzne ruchy oraz na inne tempo w całości. To też prawie wszystko szło za wolno, bez prawdziwego, szczerego temperamentu, bez tego „*Operettenschmiss*“, bez którego „Baron Cygański“ jest zparaliżowany, jest prędzej muzyką „sur la morte d'un héros“ aniżeli perełką twórczości „króla walców“. To co opera cesarska z jej kolosalnym aparatem scenicznym zrobić była w stanie—bezsprzecznie zrobiła: a więc przedewszystkiem wystawa była bajeczna, orkiestra brzmiała wspaniale, zaś soliści (Kurzowa, Kiurina, Miller, Cahier, Schrötter) wykonali partje głosowe przepysznie ale wszyscy (oprócz Schröttera) byli jakby związani, bali się, aby jakikolwiek ruch, broń Boże nie był „nicht K. K. Hofopernmässig“ w rezultacie — wszyscy nie różnili się w ruchach od.. wojskowych statystów.

Przedstawienie to jednak było sensacja dla Wiednia, to też pomimo potrójnych (!!!) cen widownia była przepełniona po brzegi światem artystycznym i arystokracją. Wielką niespodziankę zgotowała Volksoper wykonaniem „Salome“ Ryszarda Straussa, wykazując niezwykłe postępy oraz niepospolitą energję i zapobiegliwość dyrektora Simonsa. Wystawa a szczególnie dekoracja (pędzla słynnego Rollera) były wspaniałe, szkoda iż zespół wykonawców nie zawsze stoi na tym samym poziomie szczególnie głosowo. Publiczność i krytyka przyjęła wykonanie bardzo życzliwie. Również życzliwie przyjęto nową operę Zemlińskiego „Kleider machen Leute“, która jednak nie długo utrzymała się na repertuarze.

Zato zupełne fiasco poniosło z wielką pompą i nadzwyczajną reklamą zapowiedziane oratorjum Nicodego „Gloria“! Tutejszy chór Filharmonijny z jej bardzo utalentowanym dyrektorem Franciszkiem Schreckerem wykonał z wielkim petyzmem najeżone niezwykłemi trudnościami dzieło, obliczone na zbyt długą metę (2½ godziny!), jednakże nie mogli go uratować. Prawie to samo da się powiedzieć o koncercie fortepjanowym z chórami (!!) Busoniego, wykonanym pod jego własną dyrekcją przez nadzwyczaj utalentowanego ucznia Bussoniego, Leona Sirotę. Część fortepjanową niezwykle trudną wykonał młody artysta z bajeczną precyzją, ale jego poświęcenie się było bezowocne: koncert zmęczył słuchaczy, a długotrwałe oklaski były skierowane w stronę wykonawcy nie zaś kompozytora.

Ruch koncertowy szerzy się w całej pełni, nie sposób nawet w przybliżeniu



o wszystkich koncertach zdać sprawę; zanotuję tylko kilka udanych. A więc przedewszystkiem wieczór Brahmsa pod dyr. słynnego brahmsisty Fritza Steinbacha z Kolonji, który zapoznał nas z młodym, ale już skończonym mistrzem skrzypiec Adolfem Buschem; artysta grał koncert Brahmsa z imponującą maestrją i porywającym temperamentem i wziął wstępnym bojem publiczność wiedeńską. Następnie wieczór Debussy'ego pod dyr. kompozytora. Zbyt bliskie sąsiedztwo Brahmsa (te dwa koncerty odbyły się dzieńpodniu) niekorzystnie wpłynęło na nastrój publiczności, która z wyjątkiem francuskiej kolonji przyjęła słynnego kompozytora dość chłodno. Ale bo też Debussy jest jednym z najgorszych interpretatorów własnych utworów.

Na zakończenie muszę zanotować ogromne powodzenie Rosenthala, który między innemi wykonał własną parafrazę z walców Straussa, a zdaje mi się, iż zdobył rekord biegłości, brawury i siły. Szybkim krokiem naprzód dąży Ignacy Friedmann, który ostatnio miał bardzo duże powodzenie. Wreszcie udatnie wypadł koncert młodej pjanistki z Galicji M. Salzówny uczennicy Leszetyckiego. Bardzo zdolną artystkę przyjmowała publiczność życzliwie, obdarzając oklaskami i kwiatami.

Juljusz Wolfson.

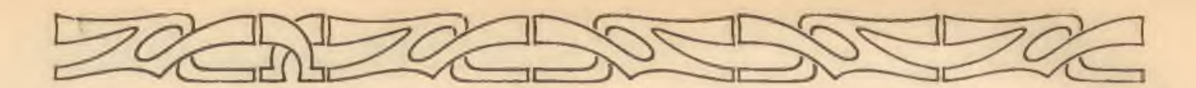
KONCERTY.

Z sali Filharmonji. Koncert w sali Techników.

§ Trzy koncerty z udziałem Ysayea i Pugno (10, 14 i 15 grudnia) należeć będą w sezonie bieżącym do wydarzeń pierwszorzędnej miary. Takich tłumów, jakie stawiły się na wszystkie trzy koncerty, nie notowały już dawno sprawozdania muzyczne. Pierwszy i ostatni koncert wypełniły dzieła kameralne (sonaty na fortepjan i skrzypce: kreutzerowska Beethovena, Bacha sonata G-dur № 6, Mozarta sonata D-dur № 3, Francka sonata A-dur, Saint-Saensa sonata d-mol), na drugi złożyły się utwory Bacha (śliczny „Triple-Concert" na skrzypce, fortepjan i flet; partję fletu wykonał p. Nespory), Schumanna (koncert fortepjanowy a-mol) i Beethovena (koncert skrzypcowy D-dur). O doskonałem zgraniu się artystów mówić zbyteczne, nie od dziś bowiem datują się ich wspólne występy, nie od dziś jest rzeczą powszechnie wiadomą, jak wielkim artyzmem nacechowane jest odtworzenie przez nich każdego utworu muzycznego. Sumienność wykonania, stylowe traktowanie dzieł klasycznych, techniczne opanowanie kompozycji, zgodność dynamiczna, artystyczne frazowanie, inteligiencja i wielka kultura wykonawców powoduje, że na każdej audycji w ciągu całego wieczoru na sali panuje sztuka w najszczytniejszych przejawach.

§ Część symfoniczną programu V wielkiego abonamentowego koncertu symfonicznego (16/12) wypełniły V symfonja Beethovena i uwertura akademicka Brahmsa. Oba dzieła wykonane były pod dyr. p. Grzegorza Fitelberga nadzwyczaj artystycznie, w wykonaniu znać było sumienną pracę przygotowawczą, która zaznaczyła się szczególniej w symfonji (doskonale odczute tempa i pyszna ekspresja dynamiczna). Solistą koncertu był dobrze znany z estrady p. Artur Rubinstein, pjanista o niezwykłych zaletach wirtuozowskich, artysta zasługujący w zupełności na miano wybitnego. Grał koncert d-mol imiennika swego Antoniego Rubinsteina.

§ Irena Eneri kilkakrotnie ściągała już do sali Filharmonji dość duże zastępy publiczności. I na koncercie—recitalu (28/12) liczba słuchaczy była spora. Wzorowo ułożony program obejmował dzieła od Bacha do doby obecnej; jedną część poświęciła młodociana pjanistka kompozycjom własnego natchnienia. O grze 13-letniej wirtuozki pisaliśmy już niejednokrotnie na szpaltach „Przeglądu", podkreślając jej wielostronność duchową, zdolność odczuwania charakteru danej kompozycji i przeradzanie się z chwilą dotknięcia fortepjanu; umiejętność nadania każdej kompozycji odpowiedniego wyrazu, doskonała pedalizacja to także nie małej wagi zalety, zdobiące grę Eneri. Nie można tylko bez zastrzeżeń wyrazić się o stronie technicznej gry, nie wolnej od defektów zwłaszcza w tempach prędkich; przyczynia się do tego i mały ton, wskutek czego szczegóły tracą na jasności, wychodzą zamazane, niektóre giną zupełnie; tak było np. w Rondo capriccioso Mendelssohna lub Scherzu d'Alberta. W sądzie o Eneri—kompozytorce należy zastosować „okoliczności łagodzące"; zdaje się, że autorka sama za lat



parę po dojściu do dojrzałości artystycznej i przekonaniu się, że na tych wszystkich owocach natchnienia są ślady ręki niepewnie szukającej kształtów dla swoich myśli, zaopatrzy różne walce, etiudy, „romanse", pastarole etc. etc. w dopisek: „utwór z lat dziecinnych".

§ Występ p. Boujukli na koncercie 30/12 stwierdził ponownie, że pjanista ten, nie pozbawiony wprawdzie talentu, nie tylko że nie wyzbył się ekscentryczności i nie przysporzył grze swojej żadnych plusów, ale po dawnemu zdumiewa... rozbijaniem fortepjanów i temi wszystkiemi przymiotami, które grę jego każą nazywać nieokrzesaną, rubaszną. Pomijając już charakter gry p. Boujukliego, przypominający często pianolę i to nieustanne uderzanie w fortepjan jak młotem w kowadło, trudno nie zżymać się na karygodne ignorowanie woli kompozytora, na lekceważenie choćby najelementarniejszych pojęć o takcie, rytmie i ekspresji. Przytem czystość gry p. Boujukliego razi ucho nawet mało wybrednego słuchacza, a stałe używanie pedału potęguje chaos, to ,,wzruszenie", jakiego dostarcza jego interpretacja choćby najbardziej natchnionych dzieł muzycznych. Z dwuch numerów programu: koncert Liszta Es-dur i fantazja węgierska lepiej stosunkowo wypadł koncert, o fantazji, zdaje się, lepiej będzie nie wspominać wcale. Prawdziwej uczty artystycznej dostarczyła nam orkiestra ze swym dzielnym kierownikiem p. Fitelbergiem na czele wykonaniem pięknej symfonji IV Czajkowskiego. *R. Ch.*

§ 15 grudnia odbył się w sali Techników koncert na dochód ochrony ,,Koła Grzybowskiego Towarzystwa Niedoli dziedzięc." ze współudziałem pani Ostoi (śpiew), p. Wilkowskiego (skrzypce), p. Konrada Tom-Rustowieckiego, pani Szpetkowskiej, p. Przesmyckiego i p. Jagodzińskiej, pjanistki, uczennicy profesorów: Ursteina i Michałowskiego i Józefa Śliwińskiego, której grę wysoce artystyczną gorąco oklaskiwano. Akompanjował p. Feliks Starczewski.

Kronika.

= **Kubelik** nabył w Londynie za cenę 145,000 koron skrzypce Stradivariusa, znane pod nazwą „Emperor", skrzypce te leżały nietykane przez sto lat w pewnym zbiorze. Pierwotnie żądano za nie 200,000 koron.

= **Wilno**. Czwarty koncert symfoniczny odbył się w sali Lutni z udziałem dyrektora Barcewicza. Znakomity artysta wykonał z tow. orkiestry pod dyrekcją L. M. Rogowskiego koncert g-mol Brucha i serenadę melancolique Czajkowskiego oraz melodję Paderewskiego, zephyr i Scene da la Csarda Hubaya z akompanjamentem fortepjanu. Numerami orkiestrowymi (symfonja g-mol Mozarta i „Morskie oko" Noskowskiego) dyrygował Adam Wyleżyński.

= **Berlin**. Koncertowała tu z powodzeniem warszawianka p. Familjerówna. Dobrego przyjęcia doznali również skrzypkowie – polacy pp. Pulikowski i Szpanowski. W drugiej połowie stycznia grać będzie p. Helena Łopuska-Wyleżyńska.

= **Z muzyki we Lwowie**.

Ajencja Türka, która od szeregu lat wzięła w swe kierownictwo ruch artystyczno muzyczny, nie zawiodła Lwowa zapowiedzią całego szeregu artystycznych produkcji. Sezon tegoroczny rozpoczęty występami znakomitego wiolonczelisty Casals'a i śpiewaczki Yvonne de Treville dał na ostatnim koncercie symfonicznym – orkiestry Monachijskiej pod dyr. znakomitego dyr. José Lassalla niezwykle podniosłe wrażenie. Znany w Europie zespół orkiestry Kaima wykonał oprócz dzieł Wagnera, Beethovena, Straussa dwa utwory kompozytorów polskich – „Anhellego" Ludomira Różyckiego i „Rapsodję litewską" Karłowicza. Powodzenie, jakiem się cieszą dzieła Karłowicza w Monachjum, zachęciły dyr. Lassalla do wykonania dzieł kompozytorów polskich. „Anhelli" Różyckiego i „Rapsodja litewska" Karłowicza wejdą w program orkiestry monachijskiej i będą wykonane w Monachjum w marcu. Godną uwagi i pochwały jest tendencja ajencji Türka, skłaniająca się ku rozpowszechnianiu dzieł polskich. Każdy koncertujący obcokrajowiec umieszcza na programie utwory polskie nietylko miejscowych k r y t y k ó w m u z y c z n y c h, ale i innych kompozytorów. To ostatnie wpływa na rozpowszechnienie kompozycji polskich zagranicą. Niedawno urządzony przez wspomnianą ajencję koncert muzyki polskiej ze współudziałem Melcera i Argasinskiej cieszył się również poparciem ze strony publiczności. W program koncertu weszły utwory Szymanowskiego, Melcera, Różyckiego, Jachimeckiego. Pieśniarka, panna Argasińska, wykonała dobrze pieśni Melcera, Różyckiego, Jachimeckiego, Szymanowskiego, w interpretacji jednak widoczny był brak wżycia się w kierunek n o w o c z e s n e j m u z y k i p o l s k i e j. Należałoby pieśni śpiewać częściej.

— Na widownię artystyczną europejską wybija się coraz śmielej skrzypek **Wacław Kochański**. Koncerty jego zagranicą i w kraju wzbudzają wielkie zainteresowanie, zagraniczna prasa nie szczędzi pochwał polskiemu artyście.

— Nowo założone Towarzystwo chóralne „Gędźba" pod dyr. Wełeszczuka wystąpiło po raz pierwszy w sali Towarzystwa Muzycznego. Pierwszy występ wypadł bardzo niefortunnie; kierownictwo w rękach p. Wełeszczuka nie rokuje rozwoju dla tego zespołu. Program składał się z utworów polskich, wykonanie tychże zakrawało na humorystykę. Nie do zrozumienia jest odwaga produkowania takiego dyletantyzmu wobec wymagań dzisiejszej sztuki.

Redaktor i Wydawca **Roman Chojnacki.**

Odbito czcionkami Warszawskiej Drukarni Estetycznej, Wielka 25.